
Relation interne, relation externe et combinaison des arts

(traduction)

Emilio Garroni

Traducteur : Agathe Henssien et Pauline Rougier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3343>

DOI : 10.4000/imagesrevues.3343

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Emilio Garroni, « Relation interne, relation externe et combinaison des arts », *Images Re-vues* [En ligne], 11 | 2013, mis en ligne le 07 janvier 2014, consulté le 31 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3343> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3343>

Ce document a été généré automatiquement le 31 janvier 2021.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

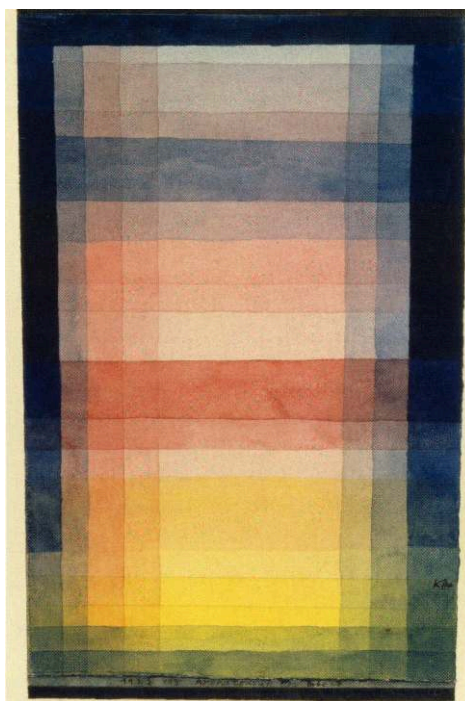
Relation interne, relation externe et combinaison des arts

(traduction)

Emilio Garroni

Traduction : Agathe Henssien et Pauline Rougier

- 1 Nous allons étudier ici les arts exclusivement du point de vue des objets observables qui en résultent, en évitant soigneusement de nous rapporter à la question : qu'appelons-nous l'« art », sans autre précision¹. Nous ne pouvons répondre à cette question, comme nous l'avons déjà vu ailleurs², que par un long détour de la pensée, non pas tant pour aboutir enfin à une véritable réponse univoque, mais simplement pour comprendre pourquoi nous appelons cela « art » depuis quelques temps et pourquoi, malgré tous ses changements, nous continuons à l'appeler ainsi. Nous nous limiterons donc à relever l'existence d'arts, de techniques, d'activités productrices visant à réaliser des objets qui ne sont pas immédiatement utilisables à des fins externes, ou qui peuvent aussi être étudiés en dehors de ces fins, en considérant avant tout leurs interrelations possibles. Ainsi, nous ne parlerons pas de peinture ou de musique en tant qu'« art » au sens esthétique moderne³, mais seulement de la peinture et de la musique précisément en tant qu'« activités productrices » d'objets observables pour eux-mêmes, même si la peinture et la musique



peuvent avoir eu, à des périodes différentes, des fonctions et des sens radicalement différenciés et contenir des produits difficilement comparables entre eux.

- 2 Même de ce point de vue plus limité, mais qui n'est pas incorrect, il est possible de dire que le soi-disant « échange des arts », c'est-à-dire leur relation au sens des analogies formelles qui existent entre eux et de la possibilité d'influences réciproques et d'union des différents arts en vertu de ces analogies, n'est pas un phénomène récent, bien que durant notre siècle il ait souvent acquis, paraît-il, ses caractères spécifiques. C'est pourquoi nous voudrions tenter de rappeler rapidement en quel sens il existe des analogies et des unions possibles, ainsi que des combinaisons pures et simples, justement pour chercher à comprendre à travers les signes disponibles si et comment ce phénomène a acquis durant notre siècle des caractères spécifiques. Nous commencerons par distinguer avant tout au moins trois types de relations entre les arts, qui ne peuvent être confondus.
- 3 *Dans un premier temps*, nous allons étudier leur *relation interne* ou, si l'on veut, la dette-crédit que chaque activité artistique contracte auprès des autres, simplement parce que toutes les activités expressives dépendent de conditions spatio-temporelles communes au sein desquelles s'élaborent des modèles de composition *dans un certain sens* analogues et, à un *moindre degré* de généralité, qui ne sont pas spécifiques aux arts singuliers. Par exemple, la temporalité et la sonorité d'un vers, ce que l'on appelle sa musicalité, sont sans aucun doute élaborées d'une façon assez différente par rapport à la musique, mais il ne fait aucun doute que dans les deux cas il existe certains schémas et certains procédés communs : la scansion en unités (phoniques, dans ce cas), leur quantité, leur distribution en séquences rythmiques, les structures de composition qui peuvent prévoir des répétitions, des variations et des superpositions de thèmes, et même, lorsque la poésie est lue à voix haute, une certaine différenciation d'unités ou de groupes d'unités selon la hauteur et l'expressivité du son.
- 4 Cependant, nous pourrions dire quelque chose d'analogue à propos de la musique et de l'architecture. Après Goethe leur comparaison (l'architecture en tant que musique spatialisée et la musique en tant qu'architecture temporalisée) est même devenue un lieu commun⁴. Mais nous pensons qu'il faut aller plus loin. La distinction entre temporalité et spatialité, conçue par Lessing⁵ comme une opposition pouvant servir de critère pour une division rigoureuse des arts, est au contraire discernable à l'intérieur de chacune de nos expériences, même minimes, comme sa condition, indissociable de ses composantes. Nous dirons alors qu'au lieu de la vieille distinction entre arts de l'espace et du temps, il est plus approprié de les diviser en arts prédominant dans la construction de la spatialité ou de la temporalité. Nous pouvons rappeler à ce propos la splendide analyse de Sainte Sophie faite, par exemple, dans *Eliante o dell'architettura* (« Eliante ou de l'architecture ») de Cesare Brandi⁶, qui soutenait justement l'idée de l'interrelation de la spatialité et de la temporalité, ou plus précisément : une temporalisation de l'espace, par exemple dans le cas de l'architecture, et une spatialisation du temps, par exemple dans le cas de la musique. La spatialité de l'intérieur de Sainte Sophie était en effet comparée par Brandi (de façon non générique, c'est-à-dire sous une forme qui n'est pas celle d'une simple métaphore) au sujet d'une fugue, et la lumière provenant des fenêtres à son contre-sujet, c'est-à-dire à quelque chose de véritablement temporel.
- 5 Si nous interprétons ensuite la spatialité également en tant que distribution d'éléments dans un espace tridimensionnel, surtout dans la musique moderne, mais pas seulement,

il est facile de voir comment ce type de spatialisation peut être un thème cardinal pour un musicien. De fait, déjà dans un orchestre traditionnel, puisqu'il s'agit d'un orchestre, des caractérisations spatiales de ce type sont données, et par conséquent certains chefs préfèrent un type particulier de distribution des instruments à d'autres. (Ce fut une erreur d'Arnheim⁷, dans un de ses livres très célèbres des années trente, d'estimer que la radio de l'époque réalisait la pure écoute musicale intérieure, c'est-à-dire monodirectionnelle ou provenant d'une source unique). Mais, naturellement, nous pourrions aussi parler du caractère pictural d'un morceau de musique (en un sens qui n'est certes pas celui de la prétendue musique descriptive) et du caractère musical d'un tableau, si nous prenions plutôt en considération, même sans arriver à l'utopie ingénue du *clavier à lumières* de Scriabine, la valeur du timbre des sons et des couleurs. Ce n'est pas un hasard si Kant avait tendance à unifier le traitement de la couleur et du son dans les arts sous la catégorie de la *Tonkunst*, qui signifie proprement « art du son », c'est-à-dire « musique », mais aussi plus généralement « art du ton » au double sens de « son » et de « couleur ». En effet, à propos de l'art qui porte sur la proportion des différents degrés de tension des sensations, c'est-à-dire leur ton, le *Ton* justement, il affirmait qu'« au sens large du terme cet art peut être divisé en jeu artistique des sensations auditives et jeu artistique des sensations visuelles, c'est-à-dire en *musique* et en *art des couleurs* »⁸. Et ainsi de suite.

- 6 En ce sens nous pouvons dire que tout art contracte des dettes et des crédits, inconscients ou conscients, auprès d'autres arts, et que chaque art entretient un rapport interne avec d'autres arts, de sorte que nous pouvons faire l'hypothèse de leurs influences réciproques, à travers le passage (qui n'est pas matériel, comme cela peut arriver au contraire dans le cas d'un art singulier, c'est-à-dire par adoption de schémas préfabriqués par des artistes d'école et leurs épigones) de schémas plus spécifiques à des schémas plus généraux et communs, puis à partir de ceux-ci à d'autres schémas, autrement plus spécifiques. Nous pensons qu'il vaudrait la peine de vérifier cette hypothèse à plus grande échelle, au-delà des nombreuses études existant dans le domaine du mélodrame, qui est l'exemple le plus évident.
- 7 Dans un deuxième temps nous allons faire référence à la *relation externe* des arts, c'est-à-dire à l'union de plusieurs arts dans la production d'une œuvre. Les exemples, assez évidents, doivent être cherchés naturellement surtout parmi les arts qui sont aussi spectacle, c'est-à-dire les œuvres-spectacles : *canzone*, *Lied*, mélodrame, ballet, danse, montage vertical cinématographique sont des cas typiques d'union de musique, de poésie, de drame, de peinture, d'images filmiques. Ceci est arrivé en règle générale (non seulement dans les œuvres importantes, antiques et modernes, mais avec des résultats différents dans toutes les œuvres, surtout celles qui ne sont pas modernes, en tant qu'elles sont réalisées en fonction d'une coutume perçue comme contraignante) selon *d'étroites correspondances formelles et structurelles entre des unités analogues*. C'est donc la relation interne d'arts qui s'unissent qui établit la *possibilité* de leur relation externe intégrée.
- 8 Batteux par exemple semble considérer la musique comme étant dotée de signification précisément en vertu de cette union motivée et désormais consolidée avec la parole, de sorte que, nous semble-t-il comprendre, la musique instrumentale aussi acquiert pour lui la capacité de transmettre des significations en termes de sentiments précisément en vertu de cette union, en tant qu'elle suppose toutefois en premier lieu une relation interne⁹. En réalité nous ne rencontrons pas seulement le soi-disant « récitatif » par

exemple dans le mélodrame ou dans l'oratorio, et il n'est pas seulement un moyen de plier la musique au texte littéraire : il devient aussi, nous semble-t-il, une forme musicale, depuis le fameux récitatif pour violoncelles du quatrième temps de la *Nouvelle Symphonie* de Beethoven jusqu'à la *Sarabande* de la cinquième *Suite pour violoncelle* de Bach (que Bergman a génialement utilisée comme substitut d'une conversation indicible et qui n'a peut-être jamais été dite dans *Cris et chuchotements*¹⁰).

- 9 En même temps, au moins dans certains cas (mais peut-être toujours), des difficultés d'intégration, dues précisément à la différence, présente dans l'analogie même, des schémas spécifiques entre eux et donc de leurs fonctions par rapport au schéma plus général auquel ces derniers peuvent être réduits, ne peuvent manquer de se créer. L'analogie, à elle seule, ne garantit pas qu'une union soit réalisable dans tous les cas et en tous sens selon d'étroites correspondances. Ces difficultés (quand elles ne vont pas jusqu'à donner lieu à des échecs ou, du moins, à des équivoques, comme cela arrive par exemple dans le *Peer Gynt* de Grieg-Ibsen), peuvent faciliter l'attribution du primat expressif à l'un des ingrédients artistiques qui composent l'œuvre. De nombreux mélodrames n'auraient pas le succès qu'ils méritent si l'on ne survolait pas un peu, comme cela arrive presque spontanément, l'inconséquence ou la modestie dudit livret, pour lequel en définitive on tient exclusivement compte, en ce qui concerne le texte dramatique, de la *fable* pure et sommaire, au sens des formalistes russes, et de la simple articulation en unités phoniques.
- 10 En réalité, bien que dès l'Antiquité la musique, c'est-à-dire l'art des muses, *mousiké*, comme on a pu le traduire, ait déjà été l'union de la poésie et de la musique, et que la poésie même ait été perçue pendant longtemps comme étant vouée au chant, on ne peut nier que le rapport entre le texte linguistique et le texte musical a également constitué un problème, comme le démontrent les diverses réformes de l'opéra, de Gluck à Wagner. Il y a au moins un cas dans lequel ce rapport facile-difficile entre le texte dramatique (récité) et la musique, tous deux de premier ordre dans le cas en question, est rendu explicite dans l'œuvre elle-même, allant jusqu'à retransformer en étroite et très heureuse correspondance, sur le plan sémantico-textuel, les difficultés déclarées et thématiques. Je fais référence au *Malade imaginaire* de Charpentier-Molière, lorsque Polichinelle, en veine d'effusions amoureuses et de sérénades, récite d'abord : « Je viens voir si je ne pourrais pas adoucir ma tigresse par une sérénade. [...] Voici de quoi accompagner ma voix », puis, une fois interrompu par les violons, ajoute contrarié : « Quelle impertinente harmonie vient m'interrompre ici ma voix ? Paix là, taisez-vous, violons. Laissez me plaindre à mon aise des cruautés de mon inexorable. Taisez-vous, vous dis-je, c'est moi qui veux chanter ».
- 11 La danse pourrait difficilement constituer un cadre pour cette invention. Dans la danse en effet la correspondance entre la musique et la gestualité, contrairement à celle de la musique et du texte littéraire, qui comporte toujours une discordance entre l'asémantisme musical et le caractère sémantique verbal, en particulier de type dramatique, est au contraire bien plus étroite, du fait de la forte analogie qui existe entre les temps musicaux et les temps du mouvement figural, dont la sémantique est assez mouvante, presque comme dans la musique. L'art dramaturgique et les arts figuratifs, eux aussi assez riches en ressources sémantiques, peuvent présenter au contraire de plus grandes analogies, semblables et opposées aux analogies entre la musique et la danse, et il est donc possible d'atteindre des correspondances rigoureuses à travers un astucieux contrepoint scénographique, scénique et verbal. La mise en

scène moderne nous a habitués à des relations externes de ce genre, d'une grande finesse et d'une grande efficacité. Mais pour en rester aux exemples de la tradition, c'est le cas dans une des rares œuvres théâtrales du Bernin, à cette occasion écrivain, scénographe, décorateur et enfin metteur en scène, qui inventa une double comédie, l'une pour le public réel du parterre et l'autre pour un public opposé au premier de façon illusoire et spéculaire sur le fond de la scène, avec des entrecroisements calculés, des renforcements, des contrastes et des ambiguïtés entre les deux comédies et les deux publics, vrai et peint.

- 12 Dans un troisième temps il faut prendre en considération la simple réunion de plusieurs arts en un ensemble ouvert et disponible à des ajouts ultérieurs, ainsi privé d'étroites correspondances, c'est-à-dire leur *combinaison* ou leur *agrégation*. C'est ce qui arrive par exemple dans les fêtes de la Renaissance et les fêtes baroques, où aux musiciens et aux danseurs, aux jouteurs et aux lutteurs, aux saltimbanques et aux bouffons s'ajoutent des figurants dans des costumes étranges et bigarrés, des machines, des arcs de triomphe, des illuminations, des feux d'artifice, et ainsi de suite. C'est la version spectaculaire, mais cette fois dans le sens de « carnavalesque », de l'union de plusieurs arts, dont le caractère propre consiste précisément en la combinaison ou l'agrégation de divers éléments qui, tout en prévoyant des épisodes isolés de correspondances plus étroites, par exemple une danse, s'associent librement, *comme dans la vie de tous les jours*, mais de façon intense, amplifiée et renversée, *précisément comme durant le carnaval*. Ils ne donnent pas vie à une œuvre, mais ils font plutôt de la vie un spectacle: ils ne la transforment pas en une œuvre organisée de l'intérieur, différente de la vie, mais la représentent sous la forme d'une exhibition amplifiée, intensifiée et renversée des contenus spatio-temporels de la vie quotidienne dans son propre espace et dans son propre temps.
- 13 Au vu des présupposés déjà énoncés, réduits au minimum, on ne peut nier qu'il s'agit, même dans ce cas, d'« art ». En effet, un certain produit en naît. Il faut toutefois insister sur le fait significatif que ces produits, tels qu'ils sont faits, de façon observable, constituent des doubles ou des substituts spectaculaires de la vie réelle et peuvent donc être appréciés et vécus seulement dans des dimensions spatio-temporelles qui coïncident et se confondent avec les dimensions spatio-temporelles de la vie quotidienne réelle. Ils lui substituent un simulacre qui la répète, dans ses mêmes lieux et ses mêmes temps, à une échelle irréaliste. Or, tout cela arrivait, et arrive encore en partie seulement dans des fêtes institutionnelles (justement le véritable carnaval) ou dans certaines circonstances spéciales (naissances royales, mariages de princes, victoires et ainsi de suite), où et quand on s'attache, sans prendre de distance par rapport à la vie et ses dimensions spatio-temporelles existentielles, à compenser la vie des misères, des frustrations, des servitudes sociales et surtout de la mort (incorporée dans l'idée même de carnaval, qui ne donne pas par hasard une vie éphémère à un « monde à l'envers »), ou en tout cas à réaffirmer la vie contre toute menace possible.
- 14 Or, les combinaisons et les agrégations de ce genre fonctionnaient précisément en tant qu'elles étaient enfermées dans des limites précises et consacrées institutionnellement, comme c'est en partie le cas aujourd'hui avec les supporters au football : c'étaient en somme des rites qui, sauf à de rares exceptions, devaient respecter, même dans le dérèglement, certaines limitations voire certaines règles, comme durant le carnaval médiéval qui se mêlait d'une certaine façon sous forme de désacralisation, acceptée par les autorités ecclésiastiques elles-mêmes, aux rites religieux et se déroulait aussi dans

les lieux de culte. C'étaient des déréalisations de la réalité qui, en se déroulant en son sein et avec des limitations convenues, n'annulaient pas la réalité, mais offraient un exutoire à un excès de tensions incontrôlées, en contribuant indirectement d'une part à ce qu'elle demeure réelle, et d'autre part à lui permettre non seulement de se perpétuer sans changement, mais même d'affronter ses difficultés réelles et la nécessité de ses changements. Mais que serait-il advenu du carnaval si, *en raisonnant par l'absurde*, il avait duré de façon ininterrompue ? Le carnaval ne se serait-il pas purement et simplement identifié avec la vie elle-même, avec le pur renversement-réaffirmation-acceptation de la vie *telle qu'elle est déjà*, et donc ne se serait-il pas résolu dans l'unité de la réalité et de l'irréalité, dans l'oubli de la mort, incorporée à la vie elle-même, et par là sans réparer la vie, en empêchant au contraire ses changements et la maîtrise de la mort ?

- 15 Durant notre siècle la pratique de l'union de plusieurs arts a sans aucun doute continué et s'est affinée dans de nombreux domaines, en premier lieu dans celui du théâtre, musical ou non, en particulier dans celui de la danse, du cinéma, c'est-à-dire dans le domaine du spectacle en tant qu'œuvre. Ici en effet cette ligne de recherche s'est approfondie et a parfois été radicalement novatrice à un haut niveau. D'autres fois cependant on a plutôt suivi la voie de la spectacularisation de l'existence, par combinaison et agrégation, mais pas pour des raisons banales, même si le résultat est souvent banal. Nous ne faisons naturellement pas référence aux combinaisons ou aux agrégations carnavalesques au sens propre, qui perpétuent encore, fatiguées et dédramatisées, les traditions antiques, ou à celles qui sont organisées tour à tour en certaines occasions (expositions universelles, olympiades, jubilé et ainsi de suite). Nous faisons référence précisément à tout ce que nous continuons à appeler de l'« art », même en n'acceptant plus entièrement les raisons qui en imposèrent déjà le nom brut. Nous tenterons seulement ici d'évoquer certaines considérations, pour ainsi dire « éthico-théoriques », plus proches de notre domaine de compétences.
- 16 Or, la frontière entre la tradition et la modernité peut être indiquée avec certitude dans la crise vers laquelle se dirige l'idée même d'« œuvre », c'est-à-dire la construction et l'organisation du produit d'une activité expressive selon des éléments qui s'assemblent, se composent et tendent à constituer une unité. Nous croyons que tout l'art de notre siècle est caractérisé précisément, et ce n'est pas un hasard, par la destruction-reconstruction de l'œuvre sous les formes les plus diverses, et avec des résultats souvent très significatifs, comme nous l'avons déjà soutenu il y a longtemps d'un point de vue strictement sémantique¹¹, et plus récemment du point de vue de l'opposition-implication de sens et de non-sens¹². Cela revient à dire qu'à l'intérieur d'une destruction en quelque sorte obligée, l'œuvre s'est continuellement reproposée, comme en transparence, selon un type d'organisation interne qui n'est assurément pas traditionnel, parfois même brisant toute organisation plus évidente et réglée, mais qui reste toutefois encore une organisation, cachée, sous-entendue, dissimulée, réduite aux moindres termes et parfois au paradoxe, certes, mais qui est toutefois une organisation. Un exemple indicatif (mais nous ne le citons ici qu'à ce titre, plutôt que comme un cas unique) pourrait être celui d'Alberto Burri, dans lequel même la rapidité extrême et le hasard apparent de l'opération, comme dans les combustions de celotex, se recomposent enfin dans une œuvre.
- 17 D'autre part, la crise même de l'œuvre pouvait inciter certaines personnes à la pure et simple restauration de l'œuvre, mais ce cas-là ne nous intéresse pas ici, et d'autres au

contraire à son abandon pur et simple en faveur d'un faire multiple et hétérogène qui se confond avec le faire occasionnel ou avec la réalité quotidienne hétéroclite elle-même. D'où, aussi, la reprise insistante de ce qui était autrefois une union des arts et qui se présente maintenant comme une combinaison ou une agrégation d'opérations diverses, même si elles ne sont pas encore codifiées. Ceci peut être appelé métaphoriquement une sorte d'universalisation du « carnavalesque », mais *au sens précis* de reduplication, de substitution et d'irréalisation du réel quotidien dans ses propres dimensions spatio-temporelles réelles et quotidiennes. Nous nous contenterons d'à peine quelques suggestions, qui n'impliquent pas nécessairement un jugement de valeur négatif de notre part, mais seulement et surtout l'indication d'une lecture possible, pour ainsi dire, simplement à titre d'observation. Il nous semble qu'il est facile de reconnaître une séquence idéale, de la fin du XIX^e siècle à nos jours, qui se déroule précisément à partir d'un moment où la possibilité et la légitimité d'instituer l'« œuvre » en tant que telle commencent à devenir problématiques, à travers le fait de la réaffirmer de manière externe et forcée, de la nier, de la tourner en dérision, et enfin de l'abandonner tout simplement. Nous indiquerons dans ce but quelques exemples ponctuels, sans aucune prétention à brosser un discours exhaustif ou justifié d'un point de vue historiographique. Il s'agit en effet d'une séquence temporelle, plutôt qu'une stricte consécution, ayant une importance phénoménologique.

- 18 Disons que l'« œuvre d'art totale », la *Gesamtkunstwerk* wagnérienne, dégénère déjà avec Bayreuth, en dépit de l'union nouvelle et rigoureuse de la musique et de la poésie, dans le *mythe* totalisant, emphatique et *Kitsch* de l'œuvre d'art, sous la forme d'agrégation de lumières, de toiles de fond, de scènes, de décors, d'outils et de divers accessoires, c'est-à-dire de tous ces gadgets qui se prêtent plus à une mascarade qu'à une œuvre. (Nous croyons à ce propos que l'initiative prise par l'Académie de Sainte Cécile d'exécuter durant ces dernières années la tétralogie de Wagner et d'autres de ses œuvres sous forme de concert, enfin libérées du bric-à-brac exigé par les dragons, walkyries et Nibelungen, a été excellente et salutaire.) Dans les deux premières décennies du siècle, à ce mythe insoutenable et contreproductif a fait pendant, par opposition et simultanément par continuité, la « réduction à l'absurde » et la « dérision » de l'œuvre (identifiée par antonomase à la *Joconde* ou à la *Victoire de Samothrace*), de la part du dadaïsme et de courants analogues précédents et ultérieurs (par exemple, au moins en partie, le futurisme et le surréalisme). Des mouvements d'un grand intérêt, surtout par leur caractère ponctuel, à la fois intelligent et surprenant, mais *en tant que tels* évidemment incapables non seulement d'évoluer de l'intérieur, ni même de se répéter. Il est significatif que cela ait comporté une descente des ateliers aux cabarets et même sur les routes. En effet, avec le refus ironique et dédaigneux de l'œuvre, ce n'est pas seulement une révolte ou une bouffonnerie intentionnelle qui était en jeu, mais en même temps précisément un dédoublement-renversement-indistinction de l'éphémère, du fortuit, de l'éternel et du nécessaire (présupposés) de l'art, pris en un autre sens comme opposés. Il est vrai que le futurisme prit aussi tout cela au sérieux, mais à part les véritables œuvres ayant effectivement été produites, que restait-il aujourd'hui de cette idéologie combinatoire exaltant le monde des bicyclettes, des trams, des automobiles et des avions, de la lumière et des bruits, si ce n'est un modernisme pathétique plaqué sur une actualité qui n'est plus actuelle ? Par ailleurs, l'union et la totalisation de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, du *design*, parfois formellement remarquables, et parfois seulement esthétisantes, et pourtant toujours possibles, seulement au sein d'un milieu où vivre jour après jour plutôt que

d'une culture dans laquelle demeurer (pouvant être rattachées au moins en partie à des aspects de l'art nouveau, du néoplasticisme, du Bauhaus et ainsi de suite) comportent une réduction, dépassant les oppositions, de l'œuvre à l'existant et au quotidien. C'est la reconnaissance, dans ce cas compréhensible et même méritoire, du caractère indépassable des dimensions spatio-temporelles effectivement praticables et du caractère contraignant des objets effectivement utilisables qui s'y logent. Enfin, l'abandon pur et simple : la substitution à l'œuvre de l'événement, du fait, de la chose, de l'existant en chair et en os irréalisés dans la réalité elle-même (*happening*, *land art*, *body art*, art vidéo, art numérique) réalise pleinement cette identité-opposition entre le manufacturé et l'existant, qui était déjà dans l'air.

- 19 En somme, ce qui était et est encore l'union des arts selon d'étroites correspondances analogiques à l'intérieur du spectacle en tant qu'œuvre semble avoir manifesté ailleurs une tendance à la récupération d'éléments matériels, toujours plus manifestes, à leur combinaison et à leur agrégation dans l'espace et dans le temps qui sont leur sont déjà propres. Avec cela s'accomplit une spectacularisation carnavalesque de l'existant même en dehors du moment du carnaval, du sérieux tragique du carnaval antique. En effet, avec cela certaines opérations ne reconduisent-elles pas sur une voie que l'on juge sophistiquée ce qui est caractéristique de la pratique télévisée la plus banale, à savoir la substitution du réel en temps et en lieu de ce réel même, en le redoublant et en l'acceptant tel qu'il est, en en restant au réel ici et maintenant et en le faisant devenir, sans élaborations ou déplacements, simplement irréel, c'est-à-dire en faisant coïncider le réel et l'irréel ? Nous croyons qu'il n'est pas un hasard que dans les soi-disant « installations » apparaissent souvent, avec des œuvres et des objets tirés du quotidien, des écrans télévisés qui transmettent des images et des sons. Par ailleurs, il ne découle pas seulement de cette utilisation sans scrupules du réel-irréel une irréalisation et une acceptation du réel et de la vie, dont on ne peut compenser en aucun cas le caractère fortuit et impératif, mais aussi l'oubli d'un thème, la mort, qui a toujours soutenu de l'intérieur non pas l'« art », mais la culture même, dans ses motivations les plus significatives et dans son expression la plus pleine.
- 20 S'agit-il d'une espèce de rappel à l'ordre ? Nous ne le croyons pas, nous croyons qu'il s'agit plutôt d'un appel à la résistance, qui est peut-être un des devoirs, du moins à certaines époques, de ce que nous appelons, au sens esthétique moderne, l'« art ». Il nous arrivait de lire dans le temps, après avoir encore réécouté *Oedipus Rex* de Stravinsky, une phrase tirée de l'un de ses articles de 1927, à propos de ce qui s'appela autrefois le « néoclassicisme » :
- 21 Il me semble – écrivait Stravinsky – que le gros public, et avec lui la critique, se borne à enregistrer des impressions superficielles de certains procédés techniques de la musique nommée classique. Cela ne forme pas encore le néo-classicisme, car que le classicisme lui-même ne se caractérisait pas du tout par ses procédés techniques. [...] La chose en elle-même [...] n'est pas un matériel [...]. Il est évident que ce matériel doit encore trouver sa disposition réciproque, ce qui en musique, comme dans tout art, porte le nom de forme¹³.
- 22 Mais le terme « forme » n'est enfin qu'un synonyme de ce que nous avons appelé ici « correspondances étroites », « organisation », « œuvre ». Et la forme est exactement le contraire de la reduplication et de la substitution de l'existant, par définition toujours ouvert, sur le plan même de l'existant, et en outre à contrecourant de la tendance généralisée, si envahissante aujourd'hui, de le dupliquer et de le substituer. Est-ce un

rappel à l'ordre de préférer, d'abord *culturellement*, puis *artistiquement*, une seule entaille de Fontana à la combinaison des ingrédients les plus variés qui forment déjà le tissu de la vie quotidienne ? (Et il va de soi, nous l'espérons, que l'exemple veut opposer précisément une œuvre récupérée, après sa destruction, dans son extrême modestie à la non-œuvre absolue qui se confond avec la dissipation de la vie quotidienne fortuite que chacun de nous, en dépit de toute résistance de notre part, ne peut que vivre précisément dans sa dissipation.)

- 23 Enfin, ce ne sont pas les raisons de l'« art » qui sont revendiquées, car on ne sait pas bien ce dont il s'agit et s'il est destiné à survivre sous une forme quelconque, ni même s'il est bien ou non qu'il survive, mais c'est seulement le droit de résister à la dissipation inévitable et à l'absence de sens du hasard quotidien, en outre presque sacralisé, c'est-à-dire, autant que possible, de le comprendre, de le maîtriser, de le reconstruire, de *lui donner du sens*. Nous ne parlons pas de la vie quotidienne sacrosainte, *réelle*, qui s'opposait aux paradigmes affectés des gardiens de la culture officielle d'autrefois, cette vie des âmes simples ainsi que des esprits critiques que ces gardiens, même dans le meilleur des cas, toléraient avec bienveillance, mais de la vie quotidienne et universelle d'aujourd'hui, *irréalisée, réelle-irréelle*, qui a été paradoxalement assumée grâce aux soins de nouveaux gardiens tout aussi affectés, non moins exigeants, mais au moins enclins en apparence eux aussi à la dissipation, paradigme qui n'est pas affecté en soi, mais tout aussi contraignant.

NOTES

1. N.d.T. : Ce texte étant issu d'une conférence, nous avons supprimé les marques d'oralité les plus manifestes pour une meilleure intelligibilité. Toutes les notes ont été ajoutées pour cette édition.
2. Cf. Garroni, Emilio, *Estetica uno sguardo attraverso*, Milano, Garzanti, 1992.
3. Cf. Ibid. et Id., *Senso e paradosso*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
4. Cf. Goethe, Johann Wolfgang von, *Maximes et réflexions, Maxime 117*, in Id. *Écrits sur l'art*, textes choisis, trad. et annotés par Jean-Marie Schaeffer, introd. par Tzvetan Todorov, Paris, Flammarion, 1996, p. 325.
5. Cf. Lessing, Gotthold Ephraim, *Du Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie* (1766), trad. de Courtin rev. et corrige, Paris, Hermann, 1990.
6. Brandi, Cesare, *Arcadio o della scultura, Eliante o dell'architettura*, Torino, Einaudi, 1956 (réédition avec l'introduction de Paolo D'Angelo, Roma, Editori Riuniti, 1992).
7. Arnheim, Rudolf, *Radio*, London, Faber & Faber, 1936 ; trad. fr. Paris, Van Dieren, 2005.
8. Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. par Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1974, § 51, p. 227.
9. Cf. Batteux, Charles, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746.
10. Cf. Garroni, Emilio, « Di un possibile rapporto reciproco e unilaterale di immagine e musica nel film », in Id., *L'arte e l'altro dall'arte*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 219-229.
11. Cf. Garroni, Emilio, *La crisi semantica delle arti*, Roma, Officina, 1964.
12. Cf. Garroni, Emilio, *Senso e paradosso*, op. cit.

13. Stravinsky, Igor, « Avertissement », *The Dominant*, décembre 1927 ; après in Eric Walter White, *Stravinsky, the Composer and His Works*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1966, p. 566.

RÉSUMÉS

Le texte présenté ici pour la première fois au lecteur francophone est issu d'une conférence prononcée par Emilio Garroni lors d'un colloque de la Biennale de Venise de 1998 qui avait pour titre *Lo scambio delle arti nel '900*. Dans cette intervention Garroni met l'accent sur la nécessité de repenser les conditions d'échange des arts – selon leurs relations internes, externes ou leur simple combinaison – pour saisir aussi certaines spécificités de la recherche artistique moderne. Ce texte a été publié pour la première fois en italien dans le volume de Garroni *L'arte e l'altro dall'arte. Saggi di estetica e di critica* (Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 230-240). Nous remercions ici la maison d'éditions Laterza pour nous avoir gracieusement accordé les droits de traduction.

This text, presented here for the first time at the attention of a French-speaking reader derives from a lecture by Emilio Garroni at a symposium of the Venice Biennale of 1998, titled *Lo scambio delle arti nel '900*. In this conference, Garroni focuses on the need to reconsider the conditions of interaction of Arts – according to their internal and external relations, or simple combination – to understand some features of the modern artistic research. This text was published for the first time in Italian in the volume of Garroni *L'arte e l'altro dall'arte. Saggi di estetica e di critica* (Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 230-240). We wish to thank here the publisher Laterza for having graciously granted translation rights.

INDEX

Keywords : Arts, aesthetics, system of Fine Arts, relationships of Arts

Mots-clés : Arts, esthétique, système des arts, relations entre les arts

AUTEURS

EMILIO GARRONI

Emilio Garroni (Rome 1925-2005) est un philosophe italien majeur de la seconde moitié du XX^e siècle qui a contribué de manière décisive au renouvellement de l'esthétique italienne après Croce. Professeur d'esthétique à "La Sapienza" de Rome dès 1973, sa réflexion s'est centrée sur les relations entre esthétique, épistémologie, linguistique et sémiotique depuis une profonde relecture de la Critique de la faculté de juger de Kant. Au cœur de sa pensée, l'esthétique est une. Parmi ses nombreuses publications, inédites en français, *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla "Critica del Giudizio"* (Roma, Bulzoni, 1976), *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, (Roma-Bari, Laterza, 1986), *Estetica. Uno sguardo-atravverso* (Milano, Garzanti, 1992), *L'arte e l'altro dall'arte. Saggi di estetica e di critica* (Roma-Bari, Laterza, 1995), *Immagine linguaggio figura: osservazioni e ipotesi* (Roma-Bari, Laterza, 2005).